

## ***De la Berceuse au Chant élégiaque de Lucien Durosoir : ressemblances et dissemblances***

Isabelle BRETAUDEAU

En 1934, Lucien Durosoir compose la *Berceuse* pour flûte et piano. Seize ans plus tard, dans une écriture duelle qui unit cette fois-ci le violon au piano, il écrit le *Chant élégiaque*. Sous deux titres et habits scripturaux distincts, les deux pièces instrumentales empruntent les mêmes conduites mélodiques. L'objet du travail qui suit consiste en leur comparaison, laquelle résidera fondamentalement en l'examen de leurs genèses et factures respectives. Pouvons-nous clarifier les moteurs de la création, ou en interroger quelques-uns ? Quelles incidences musicales et esthétiques suggèrent les différences rencontrées ? Peut-on parler d'évolution du langage de Durosoir ? Telles sont les questions auxquelles nous souhaitons répondre dans l'étude qui suit, nous appuyant à la fois sur notre expérience d'instrumentiste<sup>1</sup> et sur l'étude antérieure d'œuvres de Lucien Durosoir<sup>2</sup>.

### **Genèse**

#### *La Berceuse pour flûte et piano*

La *Berceuse* pour flûte et piano de Lucien Durosoir date de novembre 1934. Sa composition coïncide avec l'aggravation de l'état de santé de sa mère, qui décèdera quelques semaines après l'achèvement de la partition. Depuis

---

<sup>1</sup> En novembre 2005, nous avons créé à Dourdan la *Suite* pour flûte et petit orchestre avec l'orchestre *I strumenti* dirigé par Gérard STRELETSKI.

<sup>2</sup> Particulièrement, l'analyse de la *Sonate « Le lis » pour piano et violon* et celle de la *Berceuse* issue du 2<sup>e</sup> *Quatuor* à cordes en ré mineur.

l'enfance, elle était son unique famille<sup>3</sup>. Sans doute, est-ce cette circonstance tragique qui fit que, plus tard, convertissant la *Berceuse* en *Chant élégiaque*, le compositeur lui associa le qualificatif « funèbre ». Dans un carnet de comptes, à l'époque de cette dernière composition, il notait en effet : « j'ai repris le thème de ma berceuse funèbre<sup>4</sup> ».

La flûte traversière, en tant qu'instrument principal, est assez rare dans la production de Durosoir. Outre la *Berceuse*, l'instrument se trouve au premier plan dans la *Suite* pour flûte et petit orchestre de 1931 et dans *Au vent des Landes* de 1935, également pour flûte et piano. Ailleurs dans le catalogue du compositeur, on la distingue dans *Jouvence* pour violon principal et octuor de 1921<sup>5</sup>, ainsi que dans *Idylle* pour quatuor d'instruments à vent de 1925<sup>6</sup>, mais elle y occupe alors une place de chambriste au même rang que ses autres partenaires instrumentaux. On peut interroger les raisons du choix de la flûte traversière pour la *Berceuse*. De l'instrument, Lucien Durosoir semble ne pas avoir eu de connaissance particulière, autre que celle usuelle donnée par les traités d'instrumentation. Certes, il connaissait bien les flûtistes Marcel Moyse – qu'il admirait –, Gaston Blanquart<sup>7</sup> et Philippe Gaubert<sup>8</sup>. Dans les Landes, entre les deux guerres, il fréquenta aussi un flûtiste bayonnais du nom d'Eugène Portrait. Ce dernier fut-il à l'origine de la *Berceuse*? Aucune trace orale ou écrite ne corrobore cette hypothèse, ni celle d'un lien entre cette pièce et les flûtistes susnommés. À ce stade, nous pouvons conjecturer un lien entre les circonstances du projet musical et l'instrument : une association inconsciemment réalisée entre l'idée de berceuse attachée à la mère et à celle d'un instrument généralement perçu comme féminin ; la recherche d'une sonorité douce et enveloppante simultanément.

### *Le Chant élégiaque pour violon et piano*

Le *Chant élégiaque* date de 1950. Dédié à la violoniste Ginette Neveu, qui venait de disparaître dans un accident d'avion, il rend hommage à cette concertiste,

---

<sup>3</sup> C'est pour elle qu'il renonça, après la première guerre à une carrière aux États-Unis. Ils se retirèrent ensuite dans les Landes.

<sup>4</sup> Information donnée par Georgie Durosoir.

<sup>5</sup> L'octuor *Jouvence* est composé d'un quintette à cordes, d'un cor, d'une harpe et d'une flûte.

<sup>6</sup> Le quatuor est constitué d'une flûte, d'une clarinette, d'un cor en *fa* et d'un basson.

<sup>7</sup> Gaston Blanquart tint également la partie de flûte dans *Idylle* lors de sa création le 6 novembre 1929 à l'Hôtel Majestic à Paris.

<sup>8</sup> Selon les informations données par Luc Durosoir, relativement à une feuille d'émargement d'un concert en date du 19 mai 1904, où le nom de Gaubert apparaît comme flûtiste dans l'orchestre qui accompagnait Durosoir violoniste.

que pourtant, il ne connaissait pas directement<sup>9</sup>. Pour cette œuvre, Lucien Durosoir reprend la *Berceuse*, mais confie cette fois-ci la partie de flûte au violon. Le *Chant élégiaque* constitue le seul exemple de réécriture dans le catalogue du compositeur. La raison de cette reprise semble résider pour une part dans sa santé. En effet, à partir de 1950, son état physique se dégrade brutalement. Accidents cardiaques et cérébraux en série le contraignent à un repos physique et intellectuel. Il vivra encore cinq années en grande difficulté. Il est possible que la contrainte imposée d'un effort intellectuel très réduit l'ait porté à tirer parti d'une œuvre antérieure. Mais alors, pourquoi la *Berceuse* spécialement ? Peut-être une certaine analogie dans leur intention mortuaire commune ; peut-être la même figure d'un personnage féminin important affectivement. La dédicace à cette soliste avec laquelle il n'était point lié questionne. Lui-même, par devoir filial, avait fait le deuil de la vie de concertiste qu'il avait menée jusqu'au premier conflit mondial. Le second conflit l'obligea à vendre son Guarnerius, déchirement ultime. La mort de Ginette Neveu lui renvoya-t-elle symboliquement la sienne en tant que violoniste et soliste ? Identification qui appelait cette autre œuvre générée en un temps de deuil également. Lui renvoya-t-elle la mort qu'il entrevoyait peut-être pour lui-même en cette période ? Incidemment, le *Chant élégiaque* fut l'ultime œuvre qu'il composa.

Lucien Durosoir associe dans un même geste mélodique la *Berceuse*, qualifiée de « funèbre », et le *Chant élégiaque*. Des circonstances mortuaires communes leur ont donné souffle. La berceuse, « chanson faite pour endormir un enfant », donne à lire une proximité douloureuse chez le compositeur : celle de la vie en son origine et celle de la vie après son terme. Oxymore déroutant. Berceuse : célébration douce de la mort ? Consolation ? Hymne à la vie ou à la mort ? L'inspiration de Durosoir entremêle les deux aspects.

Le berceau, [...] est un symbole du sein maternel dont il prend la suite immédiate. Élément de protection indispensable, douillet et chaud, il reste en nous comme le souvenir des origines, qui se traduit dans les nostalgies inconscientes du retour à l'utérus et son balancement s'associe au bonheur de la sécurité insouciant. Il s'associe également au voyage ; c'est pourquoi

---

<sup>9</sup> Luc Durosoir ne pense pas que son père ait personnellement connu la violoniste. En revanche, il était familier de ses deux professeurs, Line Talluel et Jules Boucherit. Peut-être lui avaient-ils parlé de leur élève. « D'autre part Lucien Durosoir est resté toute sa vie en relation avec le luthier Emile Français et, par son intermédiaire, s'intéressait à la vie des violonistes le plus en vue », nous écrit encore son fils.

le berceau a souvent la forme d'une barque ou d'une nacelle. Matrice qui vogue ou qui vole, et qui sécurise dans la traversée du monde<sup>10</sup>.

Analogiquement, la berceuse appartient à la symbolique des eaux, car elle renvoie notamment, par la mère, aux eaux maternelles, et par la barque ou l'embarcation – qui elles-mêmes renvoient au balancement, au roulis –, aux eaux navigables ou diluviales. Barque qui est aussi voyage, du ventre maternel à la vie terrestre, de la vie terrestre à l'au-delà : elle relie vie et mort. C'est ainsi que, « la barque fût-elle mortuaire, participe donc en son essence au grand thème de la berceuse maternelle<sup>11</sup> ». C'est cette lecture symbolique qui semble s'imposer à Durosoir dans sa conception du *Chant élégiaque* et de la *Berceuse*. Dans ces deux cas, elle n'est pas la simple chanson destinée à porter l'enfant vers le sommeil, le mouvement physique et la visualisation que l'on peut en concevoir primairement. Elle est intériorisation en même temps que prise de distance symbolique de son image première, son versant utérin.

## Factures

### *Ressemblances*

La *Berceuse* et le *Chant élégiaque* diffusent une atmosphère confidentielle, où l'élan le plus intense n'excède pas le *mf*. Le propos se complaît davantage dans les tons feutrés des *p* et *pp*. Une même armure chargée de six bémols évoquant un sombre et profond *mi* bémol mineur, ainsi qu'une mesure à 6/8 commune, barque symbolique d'un roulis à deux temps, les unit dans un *tempo* lent, également alangui.

Une première lecture du *Chant élégiaque* montre la ligne du violon qui copie celle de la flûte dans la *Berceuse*. Seul un léger décalage rythmique différencie l'incise de leur première phrase. Il les distingue en permanence :

---

<sup>10</sup> Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, collection « Bouquins », 1982, p.116.

<sup>11</sup> Gilbert DURAND, in, *Encyclopaedia Universalis*, « Symbolisme des eaux, L'eau diluviale », article consulté le 10 octobre 2009 à l'adresse électronique suivante : <http://universalis.bibliotheque-nomade.univ-lyon2.fr/article2.php?napp=&nref=F961581>

The image shows two staves of music. The top staff is for Flute and the bottom for Violin. Both are in 6/8 time and a key with three flats. The Flute part starts with a rest, then a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7. The Violin part follows the same melody. Dynamics are p, mf, and p. There are markings for 'expressif', 'a', and '2'.

Figure 1 : L. DUROSOIR, *Berceuse*, puis *Chant élégiaque*, m. 3-7

Ailleurs, Durosoir ne change ni les tessitures demandées plus tôt à la flûte, ni ne modifie les jeux instrumentaux (en particulier, les trilles restent les trilles). Il n'adapte, ni n'ajoute davantage une écriture propre au violon (doubles cordes, *pizzicati*, *con sordino*, *sul ponticello*,...). Les lignes instrumentales des deux œuvres sont presque identiques<sup>12</sup>. Tout juste notera-t-on quelques articulations additives dans le *Chant élégiaque*<sup>13</sup>, dont on ne peut dire si elles actent quelques omissions dans la *Berceuse*, si elles sont une réelle adaptation à l'écriture violonistique, ou si elles visent à infléchir un phrasé d'ensemble. On pourrait formuler autrement : si l'existant du *Chant élégiaque* est entièrement inclus dans la *Berceuse*, à l'inverse la totalité de la *Berceuse* n'est pas incluse dans le *Chant élégiaque*. Parcimonieux, ces changements ne suffisent pas à démontrer une loi nouvelle.

Sous un habillage totalement repensé – nous y reviendrons plus loin –, l'écriture contrapuntique assure un lien entre les deux œuvres ; l'indépendance de discours entre les trois parties que représentent la flûte (ou le violon), la main droite et la main gauche du piano, aussi. Comme dans la *Sonate « Le lis »*, la *Berceuse* et le *Chant élégiaque* offrent une écriture en trio, lointain écho à l'écriture baroque de Corelli ou de Jean-Sébastien Bach.

D'un point de vue structurel, trois parties se dégagent : une section A, dominée par un thème *a* en croches et valeurs longues, très étiré (voir Ex.1 ci-dessus) ; une section B au thème *b* plus rebondissant, en doubles croches souvent arpégées :

<sup>12</sup> Notons une exception, le *do* bécarré de la *Berceuse* (mesure 38) devient *do* naturel dans le chant élégiaque (mesure 37), voir la dernière mesure de chaque extrait dans la figure 2.

<sup>13</sup> Les trois dernières croches des mesures 5 et 8, par exemple.

Un peu plus animé ♩ = 126

Flûte

Violon

Figure 2 : L. DUROSOIR, *Berceuse*, puis *Chant élégiaque*, m. 27-38

une troisième section récapitulative se déploie enfin, qui enchaîne les deux thèmes.

### *Dissemblances*

Il pourra surprendre que cette partie destinée à souligner les différences entre la *Berceuse* et le *Chant élégiaque* intervienne si vite dans ce travail et s'avère en définitive, plus importante que celle concernant les ressemblances. C'est pourtant ce vers quoi nous amène l'examen en profondeur des deux partitions (voir Tableau 1 en annexe). Les dissemblances résident en de multiples points. Fondamentalement, elles concernent « l'habillage » du moule mélodique, sa mise en timbre, en espace, sa mise en temps. Elles proposent deux interprétations et deux poétiques d'un même thème donné. Certaines modifications peuvent paraître très ténues, mais leur ténuité s'avère très continue. Affectant durablement la matière musicale, elles la pétrissent en profondeur.

### *Indications en tête des partitions*

L'indication qui ouvre les deux partitions induit d'emblée deux visions musicales. « Doux et mystérieux = 116 » annonce la *Berceuse*. Dans un cadre temporel ceint avec précision, la proposition liminaire suggère profondeur, atmosphère tamisée et veloutée ; un paysage dénué de violence, bienveillant. « Assez lent » circonscrit le *Chant élégiaque* de manière uniforme. La

terminologie choisie par Durosoir fait ici abstraction d'indications, à la fois stimulantes pour l'imaginaire, et métronomiques. Dépourvue d'épithètes sensibles, elle reste factuelle. Le compositeur, neutre, semble vouloir laisser le violoniste plus libre d'investir la matière musicale, expressivement, comme temporellement.

### Nuances

La manière de traiter les dynamiques conforte aussi cette sensation d'un espace-temps contraint dans le premier cas, plus libre dans le second. En effet, dans la *Berceuse*, les indications agogiques sont abondantes, précises, impératives, directives presque. Elles dessinent un univers intime qui jamais ne peut s'abandonner à la constance. La phrase est moins trajectoire que fluctuations fines de la sensibilité, comme le montrent les deux premiers exemples, mais aussi la partie de flûte dans celui qui suit, issu de la deuxième section de la *Berceuse*.

The image displays two musical staves. The top staff is for Flute and the bottom staff is for Violin. Both are in 6/8 time and E-flat major. The Flute part features melodic lines with dynamics ranging from *mf* to *p*. The Violin part features a more rhythmic accompaniment with dynamics ranging from *p* to *ppp*. Both parts include trills and slurs.

Figure 3 : L. DUROSOIR, *Berceuse*, m. 40-52, puis *Chant élégiaque*, m. 39-51

Les phrases et incises de phrase dans la *Berceuse* sont avant tout élans qui irrésistiblement s'éteignent dans un souffle *decrescendo*. Assez souvent, elles se dilatent, puis se contractent avec délicatesse.

La conception dynamique est tout autre dans le *Chant élégiaque*, ainsi que l'expose la seconde partie de l'exemple ci-dessus. Les nuances y apparaissent en bien moindre quantité et semblent davantage idée directrice d'une couleur et

d'une impulsion plus large<sup>14</sup>. Elles sont placées le plus souvent en début de phrase, comme une couleur générale de cette dernière ; en son sein, elles n'existent quasiment pas. Libre cours semble laissé au musicien de faire fluctuer une dynamique ou d'infléchir légèrement un tempo.

Cette différence de traitement des dynamiques ne concerne pas le piano. Tout d'abord, complètement réécrit dans le *Chant élégiaque*, il ne peut prêter à aucune comparaison avec la *Berceuse*. Ensuite, dans les deux pièces s'observent les mêmes précisions et abondance d'indications dynamiques affectées à chacune des deux mains dans un souci d'individuation des strates sonores<sup>15</sup>.

### Structures

Le plan également triparti de chacune des deux partitions révèle d'autres différences :

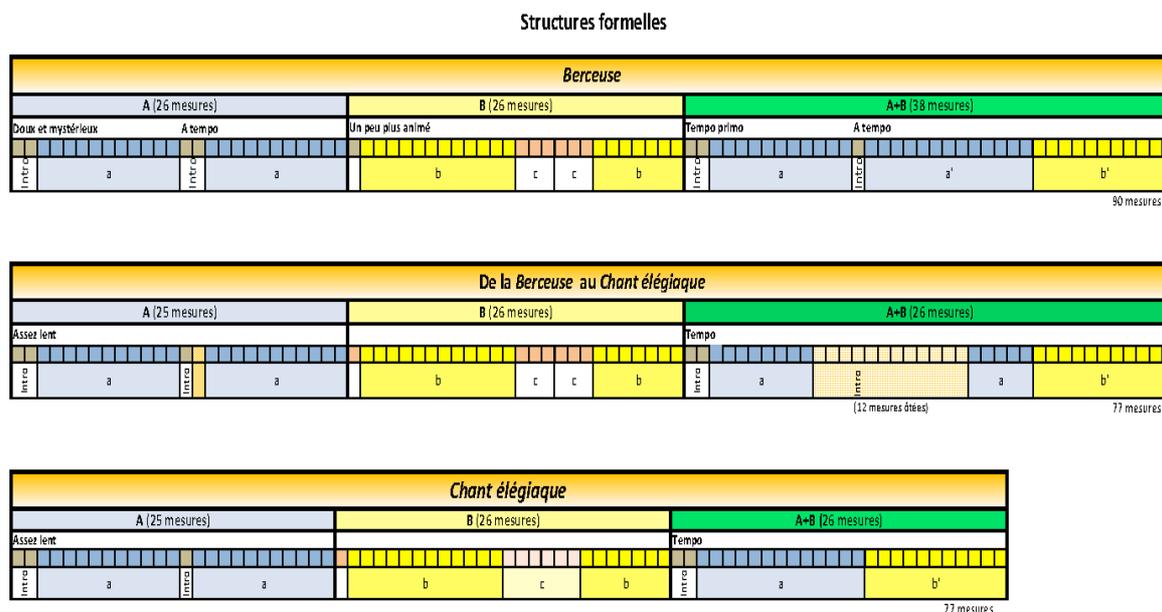


Figure 4 : Structures formelles comparées de la *Berceuse* et du *Chant élégiaque*

<sup>14</sup> Se reporter aux trois exemples musicaux déjà cités.

<sup>15</sup> Concernant le *Chant élégiaque*, la différence de traitement entre le violon et le piano, de ce point de vue, étonne : Durosoir aurait-il omis des nuances dans la partie de violon ? Le systématisme de ces absences nous a paru par trop automatique pour sembler involontaire. À ce stade de sa vie, suppose-t-il qu'aucun autre violoniste que lui ne jouera cette œuvre (demeurée à l'état manuscrit comme tout le reste de sa production) ? En outre, le *Chant élégiaque* est sa dernière composition et il est peu probable qu'il pensât, alors, à la postérité de cette œuvre. Il se restreint donc à quelques notations minimales.

Outre l'indication divergente qui ouvre les deux œuvres, la partie centrale (B) de la *Berceuse* propose un changement de tempo métré (« Un peu plus animé ♩=126 »), absent du *Chant élégiaque* pensé dans une invariable continuité. De ce point de vue, on remarquera aussi les *A tempo* et *Tempo primo* au sein des parties extrêmes de la *Berceuse*, inexistantes dans la pièce pour violon (seul le passage à la dernière section de l'œuvre nécessite une légère inflexion de tempo). Ainsi, aux nuances plus réactives de la *Berceuse* s'associe un déroulement du temps qui montre une plus grande plasticité ; aux nuances plus discrètes du *Chant élégiaque*, une plus grande équanimité du temps déployé.

D'un point de vue structurel, les sections A et B des deux œuvres se recouvrent, à l'exception d'une mesure d'introduction – de transition ici –, supprimée à la quinzième mesure du *Chant élégiaque*. Le changement fondamental provient de la dernière section, abrégée de douze mesures dans le *Chant élégiaque*. Durosoir fait le choix de ne pas répéter le thème *a* (contrairement à ce qu'il fait dans la *Berceuse*), ce qui aurait consisté, apparemment du moins, à reconduire la première section A. La récapitulation finale devient symétrique entre les énoncés de *a* et de *b*. Supprimant aussi les passages de temporisation (« introduction »), le compositeur morcelle moins. Plus concis, il évite les redondances, simplifie, offre un déroulement musical plus continu.

Au sein de la partie B, l'élément *c* se voit conçu de manière diamétralement opposée. Dans la *Berceuse*, il constitue un épisode de suspension en deux élans symétriques, sorte de parenthèse aérienne, respiration entre deux énoncés clairement délimités de *b* :

The image displays a musical score for Flute and Piano, covering measures 39 to 48. The score is written in 6/8 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Flute part (top staff) begins at measure 39 with a *pp* dynamic, followed by a *mf* section and a *p* section. The Piano part (bottom staff) starts at measure 39 with a *pp* dynamic and includes a section marked 'a' starting at measure 44. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The Flute part has a section marked 'c' starting at measure 44 and a section marked 'b' starting at measure 47. The Piano part has a section marked 'a' starting at measure 44 and a section marked 'pp' starting at measure 47.

Figure 5 : L. DUROSOIR, *Berceuse*, m. 39-48

Dans le *Chant élégiaque*, il est complètement inséré dans le propos musical :

The musical score consists of three systems. The first system (measures 37-46) includes Violon and Piano parts. The second system (measures 42-46) includes Violon and Pno. parts. The score is in 6/8 time and features three themes: 'a' (measures 37-40), 'b' (measures 41-44), and 'c' (measures 45-46). Dynamics range from *ppp* to *p*. The Piano part in the first system is marked 'en dehors' and the Pno. part in the second system is marked 'en valeur'.

Figure 5bis : L. DUROSOIR, *Chant élégiaque*, m. 37-46

À la différence de la *Berceuse*, le piano n'interrompt pas ici le fil de ce qu'il avait engagé. Durosoir y entrelace les thèmes *a* et *b* dans une superposition asynchrone qui ne tient pas non plus compte du phrasé de *c* qui les surmonte. L'accent est mis, non sur cet élément, mais plutôt sur *a* et *b*, dans leur dialectique engagée plus tôt. L'intérêt ailleurs focalisé, *c* devient l'ornement du discours, à la différence de la *Berceuse*, dans laquelle au contraire, cet élément constitue le cœur du propos. Dans le *Chant élégiaque*, Durosoir privilégie la continuité à la discontinuité du chemin : il lui est impératif de ne pas se détourner, alors que dans la *Berceuse*, il lui est impératif de respirer.

### *Écriture du piano*

Les parties de piano distinguent de manière la plus visible les deux partitions, dans leurs conceptions à la fois mélodiques, spatiales et temporelles. L'examen de leurs treize premières mesures permet d'explicitier quelques unes de ces différences.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The title is "Doux et mystérieux" with a tempo marking of quarter note = 116. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-6) shows the Flute (Flûte) and Piano (Piano) parts. The Flute part begins with a motif 'a' (marked 'a' above the staff) and includes dynamics like *p* and *mf*. The Piano part features a "motif d'introduction en 4es et 5es" and includes dynamics like *pp* and *p*. The second system (measures 7-13) continues the Flute and Piano parts. The Flute part includes dynamics like *p*, *mf*, *p*, and *dim.*, and is marked "poco rit". The Piano part includes dynamics like *p*, *pp*, and *p*, and is also marked "poco rit". The score is annotated with various musical notations such as 'a', 'a'', 'a''', 'a' allongée', and 'poco rit'.

Figure 6 : L. DUROSOIR, *Berceuse*, m. 1-13

Le premier matériau thématique de la flûte (*a*) sert de fondement à l'écriture pianistique : les cellules *a'* (signalées par une ellipse dans la partition) et *a''* (sous crochet) en sont directement issues : tête de *a* par augmentation pour l'une, son étirement pour l'autre. Dans le cheminement de la pièce, toujours dans l'extrême aigu du piano, *a'* vient, triste et lancinant, résonner à notre mémoire. Toutes les lignes mélodiques utilisées dans cette première partie A ont en commun une même pente dépressive. Dans ce paysage aux rythmes indépendants et parfois contradictoires, la main gauche s'avère ponctuellement harmonique. Elle semble alors faire sienne l'écriture somme toute traditionnelle d'un clavier accompagnateur. Un motif en quarts et quintes superposées, totalement exogène à la matière thématique ailleurs exploitée, n'était sa pente, introduit et introduira régulièrement chacune des sections de la *Berceuse*. Notons la couleur de *do* bémol majeur initiale – confortée par les *fa* bémol présentés main droite – elle aussi étrangère à la coloration de *mi* bémol mineur qui s'installe à l'arrivée de la flûte. Les rythmes employés n'excèdent pas la croche, mais cette dernière varie dans la mesure, selon qu'elle est duolet, triolet ou quintolet. Ses superpositions aux trois parties créent un univers musical vacillant, sensations d'un discours qui avance et retient son cours en permanence, surprenant pour la rondeur attendue d'une berceuse. L'espace

sonore dessiné est profond et résonant. La flûte, dans son registre grave chaleureux – au second énoncé de *a*, elle joue à l’octave supérieure –, s’immisce toujours entre les deux mains du piano jouant dans leurs registres extrêmes. Mystérieuse est cette atmosphère aux contours rythmiques boiteux, au cœur chancelant, aux colorations extrêmes et ténues de chacune de ses trois parties.

Figure 6 bis : L. DUROSOIR, *Chant élégiaque*, m. 1-13

D’emblée, main droite et main gauche du piano dans le *Chant élégiaque* énoncent un discours fortement individué et alternatif à celui du violon. En l’occurrence, elles illustrent le thème *b* (voir Ex.2), plus jaillissant rythmiquement et mélodiquement que *a*. La main droite, spécifiquement, joue ce second thème. Une cellule *b'* (signalée dans une ellipse), issue de *b*, jalonne la partition. À l’arrivée du violon, la main gauche (*b''*) prolonge toujours l’univers de *b*. Elle n’assure jamais un rôle d’accompagnateur harmonique. La complexité

rythmique de la *Berceuse* et l'exploitation simultanée – sous des formes dérivées – d'un même élément thématique, ont disparu au profit d'une plus grande homogénéité rythmique en même temps qu'une indépendance de parcours forte entre le piano et le violon. Cela se vérifie pour l'ensemble du *Chant élégiaque*. La sensation de rondeur qui en découle est avant tout celle d'une intériorité : le soliloque d'un personnage posé au fond de lui-même qui regarde, imperturbable, le paysage qui se présente à ses yeux. L'espace vertical est moins large, moins grave pour la main gauche, moins aigu pour la main droite : la texture sonore canalise son énergie dans un environnement à l'équilibre plus médian.

Dans le *Chant élégiaque*, la concomitance des deux thèmes *a* et *b* s'avère constante dans les trois sections de la pièce. La partie B voit ainsi s'inverser le processus observé au début de A : le thème *b* surplombe cette fois-ci le thème *a* transposé au ton inférieur, joué à la main gauche du piano, puis, partiel, dans la main droite à la quinte juste supérieure :

The image displays a musical score for Violon (Violin) and Piano (Pno.) from measures 27 to 31. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 6/8 time signature. The Violon part (top staff) features a melodic line with a wavy hairpin indicating a dynamic change from *p* to *pp*. The Piano part (bottom staff) is divided into two systems. The first system (measures 27-30) shows the left hand playing a bass line with a wavy hairpin and the right hand playing chords. The second system (measures 31-34) shows the right hand playing a melodic line with a wavy hairpin and the left hand playing chords. Brackets and labels 'a' and 'b' identify thematic material. 'a' is associated with the lower register of the piano, and 'b' is associated with the upper register. A '2' indicates a second ending or measure.

Figure 7 : L. DUROSOIR, *Chant élégiaque*, m. 27-39

L'écriture est régulièrement conçue à deux voix contraintes (comme le montrent la figure 6 ci-dessus et, partiellement, la figure 6 bis), la main droite distribuant alors discrètement quelques accords dans l'aigu, comme une résonance paysagée. Dans la troisième section, le discours se densifie et les trois plans sonores se voient attribué un rôle thématique. Le canon sur *a* devient systématique :

Figure 8 : L. DUROSOIR, *Chant élégiaque*, m. 53-62

Dans la *Berceuse* également, Durosoir superpose *a* et *b* lors des seconds énoncés de *a* (mesures 17 et 68). Le thème *b*, présenté alors à la main droite du piano, octave plutôt que ne répète les deuxièmes doubles croches identiques. Subsistent, parallèlement à cet exceptionnel étagement, les cellules *a* et *a'*, cette

dernière revenant fréquemment. Généralement, ce sont deux – et non trois – voix contraintes qui ordonnent l'espace :

Figure 9 : L. DUROSOIR, *Berceuse*, m. 15-26

Au début de B, le thème *a*, étiré dans son rythme, se superpose au thème *b*. L'oreille le distingue à peine, car il se confond avec la cellule *a'* :

The image shows a musical score for Flute and Piano. The top system is for the Flute (Flûte) and the bottom system is for the Piano (Piano). The score is in 6/8 time and features dynamic markings such as *p*, *mf*, and *pp*. It includes first and second endings (a, a', b) and various articulations like trills and slurs. The tempo is marked as 'Un peu plus animé' with a quarter note equal to 126 (♩ = 126). The key signature has four flats (B-flat major or D-flat minor).

Figure 10 : L. Durosoir, *Berceuse*, m. 28-37

La main gauche accompagne en amples arpèges. Ailleurs dans la *Berceuse*, elle ne participe guère au discours thématique – ce qui la distingue du *Chant élégiaque* (comparer ainsi la figure 10 ci-dessus et la figure 7, son équivalent dans le *Chant élégiaque*). Seule la main droite, dans son registre très aigu<sup>16</sup>, semble à même d’y contribuer. Le piano va en outre développer des éléments thématiques en propre, extrapolations avant tout rythmiques du premier thème *a*<sup>17</sup>. Dans le *Chant élégiaque*, le clavier exploite de petites cellules issues du second thème *b*, mais sans en modifier l’identité rythmique.

Dans la *Berceuse* et le *Chant élégiaque*, le déroulement a ceci de commun que la reprise des thèmes, à la flûte ou au violon, dans le cours de la partition se traduit toujours par un renouvellement et une densification de l’écriture pianistique qui l’accompagne. La différence entre les deux pièces réside dans le fait que Durosoir introduit progressivement un élément neuf à chaque nouvelle section

<sup>16</sup> Étonnamment, elle surplombe toujours la partie de flûte.

<sup>17</sup> Dans un mode opératoire comparable à celui que nous avons déjà observé dans la *Sonate Le lis*.

de la *Berceuse* ; d'emblée, ils sont tous là dans le *Chant élégiaque*, qui en outre ne présente pas d'éléments secondaires hors du champ rythmique principal.

## Incidences

La *Berceuse* et le *Chant élégiaque* illustrent deux versions d'une même mélodie. À l'heure où certains musiciens cherchant les pistes nouvelles d'un langage musical renouvelé proposaient de s'affranchir de la tonalité ou d'accorder à chaque paramètre sonore isolé une force structurante en soi, Durosoir affirme de son côté le statut premier et éminemment conducteur de l'élément mélodie, unité indivisible de sa construction musicale tonale. Nous l'avions déjà supposé dans l'étude de la *Sonate « Le Lis<sup>18</sup> »*, lorsque, ayant pu examiner les brouillons du compositeur, nous avons observé la totale réécriture de certains passages pianistiques originels, notamment pour le second mouvement. L'existence de ces deux pièces l'explique encore davantage. Le contrepoint reste le dénominateur commun des réalisations de Durosoir – sa manière irréductible – et cela se vérifie dans la *Berceuse* et le *Chant élégiaque*. Dans la première pièce, les combinatoires s'avèrent moindres, souvent circonscrites à deux éléments contraints, préservant souvent à la main gauche un rôle d'accompagnement arpégé ; les thèmes apparaissent et se conjuguent successivement aussi. Dans la seconde, les combinaisons contrapuntiques s'avèrent plus diverses et vont finalement associer trois lignes obligées ; elles sont aussi plus précoces dans la pièce, puisque d'emblée, les deux forces antagonistes que sont les deux thèmes, se conjuguent ; la main gauche du piano a renoncé à dépeindre un paysage harmonique. L'univers de la *Berceuse* donne l'idée d'une musique qui progresse, gradée car constituée d'étapes elles-mêmes aisément repérables, dialectique en ce qu'elle propose chronologiquement la confrontation de thèmes à l'énergie

---

<sup>18</sup> « La matière mélodique, tôt arrêtée, fonde la pensée musicale du musicien ; [...] elle détermine grandement la structure à venir puisque, longuement menée dans les brouillons, elle la balise déjà. Si visualisation il y a, c'est celle d'un devenir des figures thématiques émanant de la souche, le balancement d'énergies au sein d'un mouvement - les changements de *tempi* avec les éléments mélodiques qui les accompagnent. L'étape suivante de la réalisation, semble être le cheminement harmonique [...], fondamentales harmoniques, retenues la plupart du temps mais, éventuellement, contournées si nécessaire, lors de la troisième étape, celle de « l'habillage » de cette ligne mélodique. À ce stade ultime de la réalisation, elle peut ainsi révéler à Durosoir des combinaisons ou associations qu'il n'avait pas entrevues, tout attaché initialement au déroulement linéaire de sa pensée. » (Isabelle BRETAEU, « *Sonate pour violon et piano Le Lis* de Lucien Durosoir : les fondements pluriels d'un langage singulier », *Duo violon piano, mémoire et présence d'un genre*, sous la direction de Gérard STRELETSKI, Lyon : Publications du département Musique et Musicologie, 2011, p.180.)

contrastée, réactive en ce que ses champs dynamiques et rythmiques sont perpétuellement mobiles. Celui du *Chant élégiaque*, d'une musique close sur elle-même – elle produit en permanence des auto-variations –, plus unitaire car ce qui la définit consiste d'emblée en un tout constitué des deux éléments thématiques, résignée et peut-être plus détachée par la constance de son cheminement temporel et dynamique.

De la structure tripartite pourtant prédéterminée par la conduite mélodique originelle, Durosoir donne deux lectures différentes, car le contrepoint qui en est le soubassement redécoupe le temps d'une manière qui lui est propre. Lui aussi est structure. Dans la *Berceuse*, charpentes mélodiques et contrapuntiques sont synchrones ; dans le *Chant élégiaque*, elles le sont aussi mais se contredisent parfois, se tuilent – comme pour le découpage de *c* dans *B* – donnant davantage à entendre la continuité d'un ensemble constitué indissolublement de trois éléments, que des fragments de temps successifs. Durosoir en a aussi gommé les reliefs, conservant un tempo étale de bout en bout.

Les paysages sonores se voient aussi redessinés par l'occupation verticale et horizontale de l'espace, par leur volume : profond et plastique dans la *Berceuse*, plus constamment médian dans le *Chant élégiaque*. Sans doute, le rêve et ses élans du cœur – même contrôlés – ont-ils cédé le pas à un univers plus placide dans cette composition ultime.

Avec le *Chant élégiaque*, Durosoir a affecté la partie originellement écrite pour la flûte au violon. Il n'a en rien modifié l'écriture instrumentale entre les deux pièces. Techniquement, il est vrai, les lignes sont totalement compatibles et donc interchangeables. L'écriture instrumentale de la *Berceuse* et du *Chant élégiaque* n'est pas virtuose en soi (comprise ici comme la difficulté de pratique digitale). Pour autant, elle requiert des instrumentistes confirmés, fins dans leur pratique, à même de maîtriser les nuances et les rythmes exigeants, les trilles répétés, capables d'aisance dans leurs registres extrêmes. La difficulté de ces deux œuvres tient surtout au son – la justesse, la qualité de son timbre – et à sa conduite. Car les phrases sont généralement longues. Elles nécessitent concentration et constance, un souffle large et soutenu.

La confrontation des deux partitions pose la question de l'évolution du langage de Durosoir. Évolution ? De notre point de vue, le terme sous-tend un jugement de valeur : qualifier en positif ou négatif un cheminement. Changements nous convient mieux, car le mot nous paraît plus neutre. Il correspond davantage à

notre posture qui consiste, non à se poser en censeur apologétique ou admonitif d'une œuvre, mais plutôt à rendre compte de processus et à leur trouver un sens.

Les changements observés entre la *Berceuse* et le *Chant élégiaque* peuvent sans doute être reliés à une trajectoire plus lointainement inaugurée. Entre les deux œuvres déjà, nous remarquons comme un « désengagement affectif », qui est peut-être le signe d'un naturel assagissement ou d'un lâcher-prise obligé. La musique a perdu des reliefs que l'on trouve encore dans la *Berceuse*, avec ses nombreuses nuances et ses *tempi* mobiles. Les indications expressives de la partition se sont aussi absentes, au profit d'expressions plus neutres (« Assez lent », « en valeur », « en dehors »), en outre clairsemées. Encore dans la *Berceuse*, elles sont profuses et très reliées au domaine du sensible. Le qualificatif *expressif* y figure souvent. Telles sont aussi celles que l'on observe dans la *Sonate* « *Le Lis* » de 1921 et la *Suite* pour flûte de 1931. Dans ces deux œuvres, les modifications de *tempi* et d'humeurs s'avèrent même bien plus nombreuses et plus contrastées que dans la *Berceuse*, œuvre brève il est vrai. Cette dernière semble toutefois pacifiée par rapport à ces devancières. Elle témoigne d'un calme nouveau, que le passage central, plus aérien et vif-argent dans un contexte ailleurs mélancolique, ne contredit pas. Tout simplement, elle n'exhale plus la passion, la tourmente ou la fièvre qui définissent les œuvres antérieures de Durosoir, non plus qu'une virtuosité digitale féroce. Elle est œuvre simplement confidentielle. Le *Chant élégiaque*, seize ans plus tard, poursuit ce chemin engagé et montre un renoncement aux mouvements du cœur qui sont peut-être aussi ceux du corps amoindri.

© Isabelle BRETAEU

*Lucien Durosoir. Un compositeur moderne né romantique. 2011*  
 Isabelle BRETAEU, « De la *Berceuse* au *Chant élégiaque* de Lucien Durosoir : ressemblances et dissemblances. »

|   | Ressemblances  |                        | Dissemblances  |  |
|---|--|------------------------|--|--|
|   | <i>Berceuse</i>  | <i>Chant élégiaque</i> | <i>Berceuse</i>  | <i>Chant élégiaque</i>   |
| Date de composition                       |  |                        | 1934   | 1950   |
| Circonstance de composition               | Un décès   |                        | Décès de sa mère   | Décès de Ginette Neveu   |
| Titre                                     | Idée d'une musique destinée à la voix  |                        | Berceuse : chanson pour endormir un enfant   | Chant élégiaque : poème chanté, dont le ton est triste, mélancolique ou tendre   |
| Sous-titre                                |  |                        | "funèbre"  |  |
| Dédicace                                  |  |                        | pas de dédicace  | <i>A la mémoire de Ginette Neveu</i>   |
| Instrumentation                           | Piano  |                        | Flûte traversière  | Violon   |
| Tonalité                                  | <i>Mib</i> mineur  |                        | Ambiguïté originelle <i>dob M-mib m</i>  | <i>Mib</i> mineur  |
| Tempo                                     | Lent   |                        | Doux et mystérieux ; A tempo / Un peu plus animé / Tempo primo ; A tempo   | Assez lent / Tempo   |
|   |  |                        | Fluctuations régulières  | Tempo uniforme   |
| Longueur                                  |  |                        | 90 mesures   | 77 mesures   |
| Structure                                 | Tripartisme : A - B - A+ B   |                        | 3 <sup>e</sup> section = 38 mesures  | 3 <sup>e</sup> section = 26 mesures  |
|   |  |                        | 3 <sup>e</sup> section plus longue que les deux premières  | 3 sections équilongues   |
|   |  |                        | 3 <sup>e</sup> section conçue en 3 parties   | 3 <sup>e</sup> section conçue en 2 parties   |
|   | Même construction mélodique de la 2 <sup>e</sup> section (flûte ou violon)     |                        | 2 <sup>e</sup> section conçue comme un même épisode entrecoupé de deux respirations de 3 mesures ( c )   | 2 <sup>e</sup> section conçue d'un seul tenant : c englobé dans le discours  |
| Indications d'expression                  |  |                        | <i>expressif</i> (flûte)   | <i>en valeur , en dehors</i> (piano)   |
|   | Mains droite et gauche du piano comportent de nombreuses nuances distinctes    |                        | La partie de flûte comporte des nuances multiples  | La partie de violon comporte des nuances parcimonieuses  |
| Articulations                             |  |                        | Articulations régulièrement différentes  |  |
| Conduite mélodique de la flûte, du violon | Même conduite mélodique  |                        |  | 12 mesures ôtées dans la 3 <sup>e</sup> section  |
|   | Deux thèmes, a et b, identiques dans les deux partitions                       |                        |  | Deux thèmes (a et b) structurent la partition + 1 élément secondaire (b')  |
|   | Eléments secondaires   |                        | 2 éléments secondaires { a', a'' } dérivés du thème a, aux figures rythmiques alternatives au thème et des lignes mélodiques qui l'élargissent | 1 élément secondaire (b') extrait directement de b (pas d'extrapolation rythmique)   |
|   | Un motif récurrent   |                        | <i>sib, sib, lab, solb = a'</i> , aux valeurs rythmiques fluctuant entre la croche et des valeurs plus longues                                 | <i>solb-solb, sib-sib, ré-ré, dob = b'</i> , se présentant toujours sous la forme de 6 doubles croches suivies d'une valeur longue |
| Ecriture                                  | Ecriture contrapuntique  |                        | Echanges thématiques entre la flûte et la main droite du piano   | Echanges thématiques entre le violon, la main droite et la main gauche du piano  |
|   | Ecriture en 3 plans sonores (main gauche, main droite du piano ; flûte/violon) |                        | 2 voix contraintes   | 2 voix, puis 3 voix contraintes (écriture en trio)   |
|   |  |                        | Pas de canon   | canons entre chacune des 3 voix  |

Tableau 1 : Ressemblances et dissemblances entre la *Berceuse* et le *Chant élégiaque*